CULTURE COREENNE

N° 34 – ÉTÉ 1993

"La Corée à Paris". La troupe de l'Institut National de Musique Traditionnelle de Corée s'étant produite au cours du mois culturel coréen au Théâtre du Rond Point / Renaud-Barrault (du 2 au 25 avril 1993).

"La Corée à Paris". Dans le cadre du mois culturel coréen du Rond Point, le très renommé Théâtre Jayu de Séoul a présenté au public parisien une adaptation originale du Hamlet de Shakespeare (24 et 25 avril 1993).

Sommaire

2 La Corée à Paris en images

6 Kim En-Joong, vingt-cinq ans de création européenne

11 21e Festival International du Film de la Rochelle
- Hommage à Lee Doo-Yong

17 Les peintures de genre de Kisan au Musée Guimet - 2ème partie

25 "A la découverte des auteurs coréens"
"Le lys sauvage et l'étoile"
Conte coréen de MA Hae-Song

Directeur de la publication : SEONG CHANG CHO.

Conseiller de la rédaction : GEORGES ARSENIJEVIC.

Ont participé à ce numéro :
PHILIPPE DE SAINT CHERON, AN-CHA FLUBACHER-RHIM et OK-SUNG ANN-BARON.

La Corée à Paris en images

La "Corée à Paris" fut sans nul doute la plus grande manifestation culturelle coréenne présentée en France, à ce jour. En effet, ce véritable mois culturel coréen organisé par la Maison des Cultures du Monde, l'Association Française d'Action Artistique, le Centre Culturel de l'Ambassade de Corée et le Korean Overseas Information Service (*), avait été conçu pour donner au public parisien un large aperçu de la culture et notamment des arts du spectacle du Pays du Matin Calme. C'est ainsi que le Théâtre Renaud-Barrault, lieu privilégié de rencontre des formes théâtrales et musicales du monde avec celles de la France, avait accueilli sur la scène du Rond Point quelque 80 artistes coréens qui se sont succédé, du 2 au 25 avril dernier, dans un éblouissant feu d'artifice de lumières, de couleurs et de sons enchanteurs et dépaysants.

Après qu'une exposition de sculptures et dessins du sculpteur MOON In-Soo eut été ouverte, en prélude, les festivités commencèrent par une série de représentations de musiques et danses traditionnelles (du 2 au 10 avril), magistralement exécutées par la Troupe de l'Institut National de Musique Traditionnelle de Corée. Le programme, composé de danses de cour, de danses chamaniques et bouddhiques, ainsi que de pièces musicales anciennes, profondément enracinées dans la culture coréenne (kayagŭm sanjo, taegŭm solo...), fut des plus chatoyants et placé sous le signe de l'élégance et du raffinement; la soirée inaugurale du 2 avril remporta notamment un grand succès, la salle -pleine- ovationnant longuement les artistes après la fin du spectacle.

Puis, après cette série de représentations, le public parisien découvrit, le 10 avril, le *P'ansori*, sorte d'opéra traditionnel interprété par un chanteur-comédien *(kwangdae)* accompagné par un joueur de tambour *(puk)*. La pièce présentée fut Sim Chong ga, un classique du répertoire brillamment exécuté par KIM Il-Koo, grand interprète coréen de *P'ansori*.

Vinrent ensuite, les 13, 14 et 15 avril, trois représentations de l'Ensemble de Samul Nori, genre dérivé de la musique paysanne pratiqué par quatre joueurs d'instruments à percussion (petit gong, grand gong, tambour en forme de sablier, tambour tonneau), menant sur un train d'enfer un dialogue rythmique époustouflant, avec changements rapides du tempo ponctués de cris allègres et, dans la seconde partie du spectacle, de danses virevoltantes.

Ce fut réellement pour les spectateurs français une expérience unique, témoignant de l'étendue du fossé qui sépare traditionnellement la musique de cour de Corée, lente et solennelle, et la musique populaire dans laquelle s'expriment pleinement, hors des carcans du confucianisme, l'exubérance et l'impétuosité du peuple coréen.

Puis, après ce spectacle décoiffant, on vit arriver la troupe Pongsan Talchum qui investit pendant trois jours (les 16, 17 et 18 avril), le Théâtre Renaud-Barrault pour y présenter les danses de Pongsan, sorte de théâtre rural dansé et masqué, originaire du nord-ouest de la péninsule, combinant musique, danse et dialogues poético-humoristiques, et mettant en scène des personnages du folklore (le moine bouddhiste, le noble, le vieux couple, etc...) aux costumes colorés et superbes.

Après cet ensemble de représentations permettant d'avoir un bel aperçu des arts du spectacle coréens traditionnels, les Parisiens purent apprécier le travail, plus contemporain, d'une compagnie théâtrale; ce fut celle du *Théâtre Jayu* de Séoul dirigé par KIM Jeong-Ok, qui nous présenta tout d'abord, les 20, 21 et 22 avril, une création, *Les oiseaux s'envolent au crépuscule* puis, les 24 et 25, une adaptation originale du Hamlet de Shakespeare. Bien que les sous-titres français, projetés simultané-

ment sur écran et censés permettre au public de suivre l'action, s'avérassent trop succincts (ce qui dérouta certains spectateurs français), on eut quand même là une occasion unique de prendre la mesure de l'inventivité de cette compagnie renommée, porteuse d'un élan vital hors du commun, "sachant concilier tradition et modernité, plutôt que de copier servilement les scènes occidentales et jouant toujours à la coréenne qu'il s'agisse de Shakespeare, de Molière, d'Anouilh ou de Pagnol" (Raphaël de Gubernatis/Le Nouvel Observateur).

Enfin, le cycle "La Corée à Paris" s'achevait le 25 par une soirée consacrée à la présentation des grands poètes et romanciers de Corée que l'on put découvrir à travers une sélection de poèmes et d'extraits de textes artistement dits, en français, par Mariane Auricoste et Jean Bollery.

Disons, pour finir, que ce mois culturel coréen fut très bien annoncé grâce aux quelque 200 affiches placées dans la rue et le métro par les services de la Ville de Paris et largement salué à la fois par les médias coréens et français: une page dans "Le Monde" du 1er avril, articles importants dans "Le Figaro", "Le Quotidien de Paris", "Le Nouvel Observateur", "Télérama", "Libération"..., passage d'extraits du spectacle de musiques et danses traditionnelles dans le journal de 13 heures de France 2, dans l'émission "Les magiciens de la terre" sur France Musique, etc...

G. Arsenijevic

(*) avec le soutien du Ministère français de l'Education nationale et de la Culture, de la Ville de Paris et de la Fondation Coréenne de la Culture et des Arts.

Le public applaudissant la Troupe de l'Institut National de Musique Traditionnelle de Corée après la représentation

Quelques i
de la Cor

Photos réalisées

Sink'almu, danse chamanique

Scène du répertoire de danses masquées de Pongs

La troupe Pongsan Talchum sur la scène du Rond Point

"Les oiseaux s'envolent au crépuscule", création dont le directeur Kim Jeong-Ok s'emploie à conc

nstantanés
ée à Paris

par KIM Ho-Jun

n

présentée par la Troupe du Théâtre Jayu de Séoul
ier tradition et modernité

Les danses virevoltantes et acrobatiques, exécutées par l'Ensemble de Samul Nori ont beaucoup impressionné le public du Théâtre Renaud-Barrault

Mariane Auricoste et Jean Bollery présentant les poètes et écrivains de Corée au cours de la soirée "Poètes et romanciers coréens d'aujourd'hui"

Kim En Joong
Vingt-cinq ans de création européenne

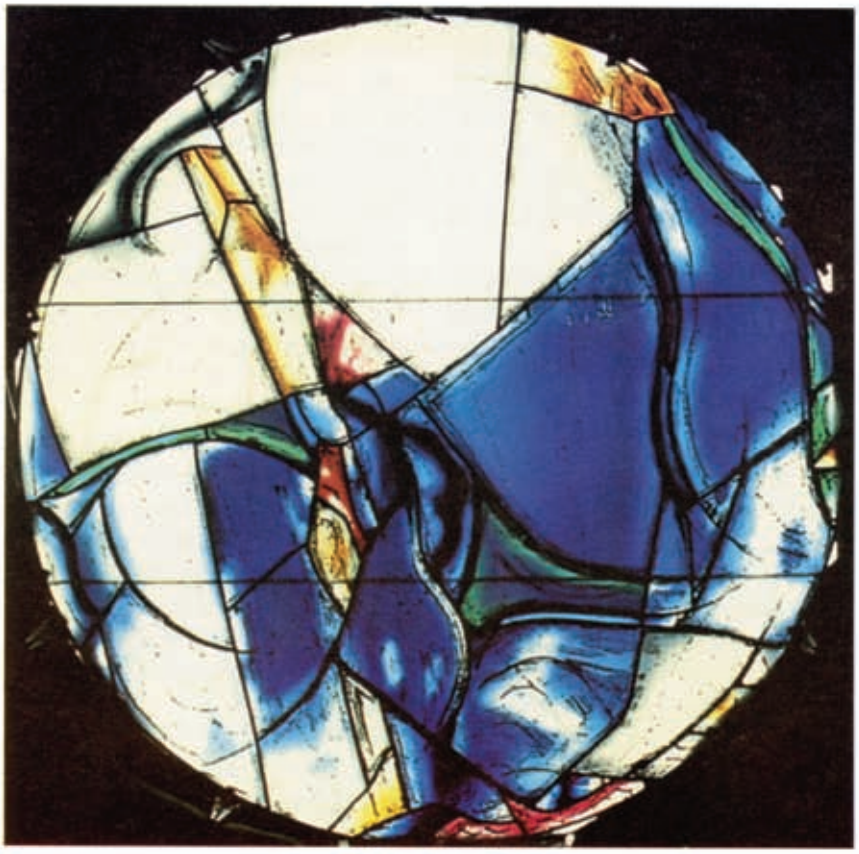
Par Philippe de SAINT CHERON

Essayiste, membre du P.E.N. CLUB FRANÇAIS
Collaborateur du Quotidien de Paris

En 1969, Kim En Joong arrivait en Suisse, à Fribourg, pour y suivre les cours de la célèbre Université. Il découvrit du même coup sa vocation et devint dominicain. Ce n'est que près de six ans plus tard qu'il s'installa à Paris au couvent des dominicains du Faubourg Saint-Honoré. Pour un peintre coréen, vingt-cinq années de vie passées en France et en Suisse est un événement majeur.

Kim En Joong, né en 1940, d'un père calligraphe, fit ses études de peinture à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de l'Université de Séoul, entre 1959 et 1963. C'est donc une double vocation artistique et religieuse qui anime, depuis un quart de siècle, ce peintre hors du commun, devenu l'ami de Julien Green. S'il est vrai que l'on rencontre en Extrême-Orient, en Corée et au Japon, dans les monastères bouddhiques, des moines artistes, qu'ils soient calligraphes ou peintres, parfois même les deux à la fois, on en rencontre moins dans les monastères et couvents d'Europe occidentale. Ajoutons que le Père Kim est, probablement, le seul dominicain coréen du monde.

Il lui a fallu deux décennies pour se faire une réputation internationale



Kim En Joong, vitrail, 1989 (diamètre 90 cm)

et depuis quelques années, il expose aussi bien à Oslo, Bayreuth, Vienne, Genève, Avignon, Paris, Vence, qu'à Saint-Petersbourg, New-York, Tokyo et naturellement Séoul.

Un critique d'art avait récemment comparé Kim En Joong à Fra Angelico. Redoutable hommage pour un peintre qui est aussi un religieux. Il est vrai qu'appartenir à une communauté religieuse permet une certaine protection par rapport aux contingences matérielles et aux vicissitudes de la vie d'artiste, protection que ne connaissent pas les autres peintres avant que la gloire ne les ait touchés.

"La relation de tout artiste avec l'art est du domaine de la vocation. Et une vocation religieuse authentique n'est pas ressentie comme la conséquence d'un choix mais comme une réponse à l'appel de Dieu." Combien cette parole d'André Malraux s'accorde-t-elle avec la vie du Père Kim!

Est-ce pour cela d'ailleurs, que pour lui, "peindre n'est pas créer. Peindre, pour moi, c'est partir à la recherche de trésors enfouis. Il faut une ténacité, aller toujours plus profond et faire apparaître au jour les plus éclatantes richesses. Je peins comme un oiseau chante". Imagine-t-on Rembrandt, Goya, Picasso avoir prononcé ces mêmes mots? C'est que, pour nombre d'artistes, l'art n'est pas tant un chant qu'un cri de révolte, muet le plus souvent, mais qui est là tout de même.

Pour faire entendre son chant, Kim En Joong a choisi -l'a-t-il vraiment choisi?- le non figuratif, l'abstraction des formes. Mais sans doute faut-il établir une distinction entre peinture abstraite et peinture non-figurative, parce que celle-ci cherche à dire l'homme dans le mystère de l'intériorité, dans la communion avec l'invisible. "On voit trop d'images dans le monde d'aujourd'hui, c'est pourquoi je voudrais cacher quelque chose pour laisser découvrir..." avoue le peintre. En ce siècle, où, d'Auschwitz à Phnom Penh, l'homme donna des leçons à l'enfer, pour citer André Malraux, il y a ces peintres qui se sentent incapables de pouvoir encore dessiner, encore peindre le visage de l'homme. La figure s'est dérobée à celui qui cherche à dévoiler le mystère de l'indicible. Pourtant, et c'est l'essentiel, toute l'oeuvre de Kim En Joong ne s'adresse qu'à l'homme et qu'à Dieu. Elle est communion avec l'invisible.

Hors un "Saint Dominique", peint par lui voici près de vingt-cinq ans, alors qu'il était déjà entré au couvent Saint Hyacinthe de Fribourg, auquel il reste rattaché bien qu'il vive aujourd'hui à Paris, nous n'avons pas trouvé un seul autre visage dans toute sa peinture. Celle-ci ne ressemble à aucune autre tant par son style que par ses possibilités dans le domaine du vitrail en particulier, auquel elle se prête si bien.

Sans maître occidental, Kim En Joong rencontra dans ses années de Beaux-Arts, à Séoul, un Maître, Song Byong Don sŏn saeng nim, sur lequel nous devons nous arrêter pour écouter son ancien élève et disciple nous en parler, à travers un texte rare de la main du Père Kim, car il écrit fort peu sur les personnes. Nous en citons la plus grande partie, tel qu'il fut publié dans le catalogue de l'exposition

de Séoul, qui lui fut dédiée en 1989.

"Plus la nuit devient profonde, plus lumineuses scintillent les étoiles. Ainsi, votre image en moi est-elle intensément présente et claire après mes vingt années de vie à l'étranger, mes trente années d'activité artistique.

Vous êtes toujours mon maître comme Gustave Moreau le fut de Rouault.

En classe, vous ne nous imposiez rien. Vous nous laissiez en pleine liberté d'expression. Votre présence suffisait à nous révéler l'orientation que nous devions choisir. Vous ne faisiez aucune différence entre les doués et les moins doués. Vous étiez notre père à tous.

Vous avez vécu l'aurore de l'art moderne en Corée, tout au long d'une chaîne de souffrances: occupation japonaise, guerre de Corée, révolution étudiante. Vous êtes demeuré bien caché, comme un roc au milieu des tourbillons du torrent.

Dans quelle pauvreté vous viviez! Je ne vous ai vu prodigue qu'une seule fois: lors de votre soixantième anniversaire et par gratitude pour les voeux de vos invités.

Lors d'une inondation votre maison se trouva complètement sous les eaux. Vous avez supporté l'épreuve, seul avec Madame Song sans une plainte.

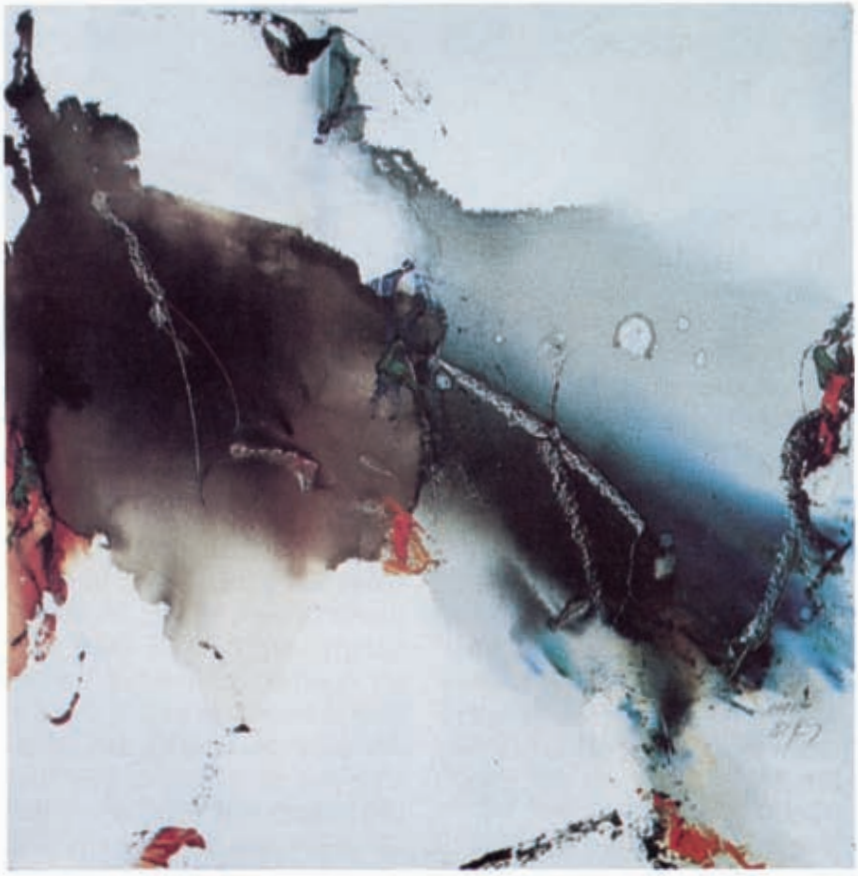
Chaque fois que je peins un petit format, le souvenir me vient de Madame Song me faisant un signe d'adieu avec un petit mouchoir blanc, un signe d'adieu qui fut un vrai adieu. Ce souvenir s'associe en moi à celui de la neige qui tombait le jour où vous nous avez quittés pour l'au-delà.

Et il me semble vous entendre me demander sans cesse d'aller à l'atelier travailler, pendant que vous m'attendez là où il n'y a ni souffrance, ni larmes mais invasion de la lumière."

Ce texte est poignant et admirable et il importait d'en citer la plus grande partie, car dans sa sobriété, sa simplicité, il nous permet de sentir, un peu plus de l'intérieur, toute la profondeur des liens qui existaient entre le jeune Kim En Joong et son Maître Song Byong Don.

Pourtant, il n'en reste pas moins vrai que lorsque l'on attendrait du Père Kim, qu'il évoque ses influences coréenne ou chinoise, et nous ne sommes pas sans songer à la calligraphie en regardant certaines de ses toiles, il nomme l'Hymne à la Joie, *An die Freude*, de Beethoven, le Finale de la IX^{e} Symphonie. Il rêve de parvenir à peindre quelque chose qui s'en rapprocherait, car il y voit la quintessence de la joie en musique. Il eut néanmoins une véritable admiration pour Nam Kwan, à la mémoire duquel il dédia sa récente exposition à Luxembourg (au printemps dernier).

Pour cet assoiffé de joie et d'espérance, né, rappelons-le, pendant l'Occupation japonaise et la Seconde guerre mondiale (*), âgé



Kim En Joong, huile sur toile, 1991 - sans titre -

(*) Au cours de celle-ci, la Corée, sous domination coloniale, avait dû "fournir" des dizaines de milliers de jeunes hommes et de jeunes filles, enrôlés de force dans l'armée nippone, qui pour se battre, qui pour "être agréables" aux soldats japonais entre deux batailles!

de douze ans au moment de la guerre de Corée, la seule vraie conquête est intérieure.

Approchons maintenant, autant qu'il nous sera possible, la peinture de Kim En Joong. Il y a d'abord cette lumière qui nous frappe, qu'il puise en lui comme Rebecca et plus tard Rachel puisèrent dans leur puits afin de désaltérer, la première Eliezer, le serviteur d'Abraham, la seconde les brebis de Laban, son père. A la façon de ces deux matriarches d'Israël, et de tant d'autres à leur suite, Kim En Joong désaltère ceux qui découvrent sa peinture.

Sa peinture est une célébration de la joie. Elle nous oblige à aller chercher, au-delà de l'apparence, son sens, au-delà de ses formes, qui tiennent du papillon multicolore et de la toile d'araignée bariolée ou encore de chauve-souris mauves aux ailes déployées, et qui révèlent une dimension de l'espace qui n'est pas géographique mais métaphysique, sa profondeur. "La forme n'a pas d'importance, au contraire, au moyen de l'abstraction il y a une autre expression. Je touche davantage par la peinture non-figurative au mystère de l'invisible".

Et à l'imagination du spectateur, aurait-il pu dire, lui qui a éprouvé, dans sa vie comme dans son art, que l'imagination a besoin de silence, et que l'imagination porte plus loin que le cri. Un grand maître du Hassidisme, célèbre mouvement spirituel juif né en Pologne au XVIII^{e} siècle, le Rabbi Menahem-Mendel de Kotzk, disait, lui : "Quand on a envie de crier et que l'on ne crie pas, c'est alors que l'on crie vraiment". Le cri intérieur ne serait-il pas également présent dans la peinture du Père Kim? Certes, oui, et si ses oeuvres reflètent si souvent l'exaltation et l'éblouissement, on a parfois l'impression que le sang coule sur ses toiles, comme pour rappeler inconsciemment qu'il vient d'une terre déchirée, divisée...

Ses grandes taches non-figuratives sont disposées au milieu de plages de silence, rendues par le blanc immaculé de ses toiles, et ses formes parfois idéographiques tiennent des oiseaux, en ceci qu'elles expriment leur envol vers des espaces ruisselant de lumière et de couleur.

"Ses couleurs viennent chacune à son tour chanter sa joie d'exister, et parfois, comme éperdues de leur propre magnificence, toutes ensemble, elles balbutient la gloire de celui qui les a créées", écrit Julien Green.

Chez Kim En Joong, le support de l'architecture picturale est imperceptible, sans point d'ancrage. Comme le vol des papillons, qui naissent avec l'aurore et meurent avec le crépuscule, dans le silence et le secret. Je ne sais s'il peint comme "un oiseau chante", mais sa peinture a la force de la musique.

Ces dernières années, il s'est également mis à faire des vitraux pour des églises, notamment Saint-Pierre Aumaître d'Angoulême.

Travailler pour la lumière, qui est par essence source de vie, est la tâche la plus urgente que puisse accomplir un peintre. Les vitraux souvent sublimes de Chagall, le vitrail de Braque pour la petite chapelle de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, ceux de Matisse, représentent quelques-uns des chefs-d'oeuvre de ces peintres.

"Peindre c'est faire l'apprentissage d'une vie qui se veut transparence", écrit Kim En Joong. Lorsque cet homme de foi et de peinture crée un vitrail, c'est-à-dire une fenêtre dans les couleurs de laquelle le soleil viendra projeter sa lumière, non plus comme l'imitation de la nature, la *physeos mimesis*, de la caverne de Platon, mais dans la nef obscure de quelque église, comme l'éblouissement de sa rencontre avec cette toile de verre, il nous donne à comprendre combien le but le plus élevé, la fonction suprême de l'art est de se faire transparence pour devenir reflet ou miroir de l'invisible. Sa peinture appelait l'art du vitrail, du verre, toute cette surrection de lumière.

Le Père Kim est différent de beaucoup de ses contemporains, car il ne dévoile pas la nuit, l'obscurité, inhérentes à tout être, et aussi à notre temps, il les garde au plus profond de lui, il ne dévoile que le flamboiement qu'il sait, qu'il a su extraire de sa foi en Dieu, de sa foi en l'homme. C'est ce qui explique que pour lui la peinture soit "une libération ontologique".

Les grandes toiles de Kim En Joong, sur fond blanc, rappellent la puissance de l'idéogramme et de la calligraphie. C'est qu'il n'est pas secondairement coréen, mais qu'il porte en lui sa tradition d'une manière indéracinable. "Plus je suis coréen, plus je suis universel" affirme-t-il.

Il travaille comme travaillent probablement les moines bouddhistes des temples de Corée. Pour peindre, il pose ses toiles à plat par terre. Cela tient aussi à leur format. Puis, c'est une lutte qui s'engage entre le créateur et la

Kim En Joong, huile sur toile, 1992 - sans titre -

matière qu'il doit dominer avant de s'en faire son alliée, sa complice. Michel-Ange eut un jour cette parole: "Quand en aurai-je fini avec ce marbre qui me sépare de ma statue?" Il y a chez Kim En Joong une violence extrêmement maîtrisée, mais qui est là tout de même. Violence des couleurs aux lignes brisées, proches de l'idéogramme. Combien aimerais-je le voir un jour saisir son pinceau pour rompre l'unité de la toile blanche, d'une ligne, et faire sortir du vide -du rien ou du presque rien- cette déchirure d'où naîtra une peinture. Ce qu'il aura capté est "le saisissement d'un moment de l'éternité".

Certains voient dans la peinture de Kim En Joong une ressemblance lointaine avec celle de Zao Woo Ki. Est-ce parce qu'ils sont tous les deux de l'Extrême-Asie? En fait, leur art, leur manière de composer un tableau, d'amener les couleurs et surtout l'éventail de leur palette sont très différents l'un de l'autre.

Les lavis modernes du Père Kim témoignent néanmoins d'une rencontre rare entre l'art de l'Extrême-Orient et celui de l'Extrême-Occident, entre la grande spiritualité asiatique et la religion chrétienne.

Kim En Joong est également poète à ses heures. Il compose en français de petits textes entre nos maximes et les Si-Jo, ces poèmes hérités de la haute tradition coréenne, dont il publia quelques pages en prologue - pour ne pas dire en prétexte- à un récent catalogue d'exposition. Ouvrons-le et détachons-en quelques paroles:

"DEVANT UNE OEUVRE d'art, plus de barrière de langue ou de race: c'est par le truchement de la sensation créée dans le silence que s'établit la communication".

TROUVER SA PLACE dans le monde, quel accomplissement! Chacun a la sienne, unique dans l'histoire. "Le plus grand artiste...", "le plus grand saint..." ça n'existe pas.

PLUTOT QUE DE DECRIRE longuement ta souffrance, montre ta blessure."

Dans ses "carnets", Kim En Joong cite quelques-uns de ses artistes préférés: Bonnard, Matisse, El Greco, Giacometti, Fra Angelico. Lisons ce qu'il écrit à propos de celui-ci:

"Quel dommage que cette admiration inconditionnelle quand on parle de vous! Nulle nécessité: vous êtes si connu!"

Cette année, les pas du Père Kim En Joong le conduiront jusqu'à Séoul, où il prépare une importante exposition à l'occasion de ses vingt-cinq ans de vie européenne. En attendant, il revient tout juste de Prague et se rendra probablement aussi à Moscou dans les mois qui viennent. Ses peintures ne cessent de s'attirer de nouveaux regards, un public toujours plus large.

Empruntons-lui encore ces exclamations qui lui communiqueront notre gratitude, qui va d'émerveillement en émerveillement à le voir avancer sur le chemin de la peinture, vers le chemin de la lumière.

"Que la vie est belle! Et quel don!"

Monde de Kim En Joong et de nul autre...

21e Festival International du Film de la Rochelle

Hommage à Lee Doo-Yong

En attendant la 1ère Rétrospective consacrée en France au cinéma coréen, qui se déroulera au Centre Pompidou du 20 octobre 1993 au 24 janvier 1994 - Salle Garance - et qui constituera un vaste panorama de l'art cinématographique de Corée, Jean-Loup Passek, à la fois Directeur artistique du célèbre Festival charentais et Responsable du Cinéma à Beaubourg, rend hommage cette année, à la Rochelle, au grand réalisateur coréen, Lee Doo-Yong. Il s'agit là d'une excellente façon de nous mettre en appétit avant la grande manifestation cinématographique du Centre Pompidou au cours de laquelle on pourra découvrir 84 longs métrages réalisés, depuis les années 1920 jusqu'à nos jours, par les meilleurs cinéastes coréens.

Lee Doo-Yong, dont on projettera à la Rochelle 6 films, sera présent au Festival du 1er au 7 juillet en compagnie de nombreux autres réalisateurs et acteurs renommés tels que Michel Piccoli, Jules Dassin, etc... Quant aux cinéphiles qui n'auront pas pu se rendre à la Rochelle, ils auront quand même l'occasion de voir les oeuvres du cinéaste coréen à Paris, dans le cadre de la Rétrospective précitée, à partir du 20 octobre prochain.

Le Festival de la Rochelle, un espace unique de liberté et de découverte

Jean-Loup Passek, Directeur et grand ordonnateur du Festival du Film de la Rochelle, aime à rappeler avec amusement qu'il y avait, en 1973, lors de la première séance du Festival nouvellement créé, deux spectateurs dans la salle. Quand on sait ce qu'est devenue, depuis, cette manifestation cinématographique, l'anecdote a plutôt, aujourd'hui, de quoi nous faire sourire. En effet, en maintenant au fil des années, avec obstination, une ligne de conduite originale fondée sur la qualité, la diversité, le mélange des genres et l'ouverture sur le monde, le refus des modes et du star-système, Jean-Loup Passek et son équipe sont parvenus à faire de la Rochelle un espace de découverte et d'échange tout à fait unique en son genre qui attire, chaque année, de très nombreux cinéphiles.

En 1992, par exemple, 139 films avaient été présentés, en dix jours, dans le cadre du Festival, au cours de 296 séances qui ont rassemblé près de 47.000 spectateurs.

Ce succès incontestable, auquel l'ensemble de la presse rend, depuis quelques années, hommage (cela n'a pas toujours été le cas) est, sans nul doute, dû à l'originalité du Festival de la Rochelle, qui se distingue nettement de toutes les autres grandes manifestations cinématographiques existant en France.

Les convictions, les objectifs et la façon de travailler des organisateurs, qui font l'originalité de la Rochelle, ont été fort bien exposés par Jean-Loup Passek, dans un article paru dans Libération en juin 1992, à l'occasion du 20e anniversaire du Festival, article dont nous publions, ici, quelques extraits.

"...J'ai constaté au fil des ans qu'il était possible de gagner progressivement l'attention des spectateurs chaque année plus nombreux et dont la confiance et l'esprit de curiosité m'ont permis d'aller toujours plus loin dans ce qui reste pour moi fondamental : privilégier la comparaison par rapport à la compétition (c'est-à-dire abandonner toute idée de palmarès), développer l'esprit de découverte à la fois dans le temps et dans l'espace (c'est-à-dire relier le passé du 7e art à son futur en divisant le Festival en trois sections : *Rétrospectives*, *Hommages* et *le Monde tel qu'il est*), voyager géographiquement sur tous les chemins du globe en mélangeant, si bien sûr le talent des créateurs était au rendez-vous, les pays de forte production et ceux de modeste production, créer enfin ce climat de convivialité et d'amitié entre les organisateurs du Festival, les invités souvent prestigieux et le public..."

"...Un Festival de cinéma doit être, en sachant combiner avec pertinence les deux notions essentielles de plaisir et de connaissance, un lieu de résistance contre cette standardisation de l'image qui nous agresse de toutes parts, contre ce cinéma <fast food>, contre ce cinéma de décervelage, vautré dans la violence gratuite, adepte du sexe bêtasse ou du comique programmé sur ordinateur. Il doit aussi montrer ce que la télévision ne montrera jamais : des films venus d'ailleurs, des films qui ne peuvent se blottir dans le créneau dictatorial du <prime time> parce que justement ils portent en eux une sincérité, une originalité, un <cri> qui effrayent et dérangent sans pour autant appartenir à la catégorie des oeuvres faites sur mesure par et pour les intellectuels coincés..."

Ce texte qui ressemble quelque peu à un manifeste permet de mieux saisir la spécificité du Festival de la Rochelle, festival sans compétition, sans palmarès, sans vedettes capricieuses, rassemblant des réalisateurs du monde entier, jeunes et moins jeunes, célèbres ou peu connus, bénéficiant tous de la même considération et des mêmes "honneurs" de la programmation. C'est ainsi que la Rochelle a, au cours de ces vingt dernières années, rendu hommage, en présentant leurs films dans le cadre de l'une de ses sections, à de très nombreux metteurs en scène, qu'il s'agisse de valeurs sûres d'aujourd'hui ou de monstres sacrés d'hier (on trouve là, pêle-mêle, Wenders, Fassbinder, Brooks, Aldrich, Cassavetes, De Sica, Kieslowski, Angelopoulos, Curtiz, Skolimowski, De Oliveira, Weir, Frears, Scola...) mais aussi, à des hommes de cinéma bourrés de talent et néanmoins inconnus en France car originaires de pays n'ayant, traditionnellement, pas les faveurs des médias et de la télévision.

Pour ce qui est de ces derniers, le Festival rochelais a vraiment accueilli des cinéastes des quatre coins du monde, chacun d'entre eux étant porteur d'une sensibilité particulière et contribuant à une effervescence tonifiante dont les festivaliers sont particulièrement friands. A titre d'exemple, ceux-ci ont pu découvrir, rien que dans la cuvée 1992, des personnages aussi étonnants que Joao César Monteiro, le Portugais au regard désenchanté et prophétique dont le film *Souvenir de la maison jaune* avait remporté le Lion d'argent au Festival de Venise, Salah Abou Seif, figure emblématique du cinéma égyptien, l'Américain Alan Rudolph, franc-tireur de la subversion poétique, ainsi que le Tchèque Frantisek Vla-

cil, l'Iranien Amir Naderi, le Canadien d'origine arménienne Atom Egoyan, le Russe Kaïdanovski, sans oublier bien sûr Bae Chang-Ho, venu à la Rochelle en tant que porte-drapeau de la nouvelle génération du cinéma coréen.

Le Festival International du Film de la Rochelle est donc une manifestation cinématographique résolument anticonformiste, qualifiée à juste titre de "planétaire et bénéfiquement polychrome" (G. Lefort/Libération), proposant au public un cocktail artistement réalisé, composé d'oeuvres connues et de beaux films que l'on ne verra jamais à la télévision.

L'éclectisme des organisateurs, leur appétence pour les cultures étrangères et leur souci de toujours défendre la qualité en ignorant les modes ont, incontestablement, séduit les festivaliers et contribué à leur fidélisation. De surcroît, au vu du très impressionnant dossier de presse de l'édition 1992 du Festival, on peut affirmer que "la cote qualité" de la Rochelle est actuellement au plus haut, ce qui mérite d'être salué, d'autant que Jean-Loup Passek et ses collaborateurs n'ont jamais joué, comme d'autres ont su le faire, la carte de la séduction facile, opérée à coups de fêtes et d'extravagances attirant le Tout Paris.

Lee Doo-Yong à la Rochelle

"Nous souhaiterions être pour la Corée l'entremetteur que nous avons pu être pour le cinéma chinois, voilà dix ans", avait déclaré Jean-Loup Passek en accueillant l'année dernière, à la Rochelle Bae Chang-Ho, premier réalisateur du Pays du matin calme invité au Festival, qui présentait, dans la section *Hommages,* sept de ses films.

Quelques mois auparavant (mars 1992) le grand manitou rochelais et responsable de la programmation à Beaubourg, fidèle à sa réputation d'impénitent découvreur de cinémas d'ailleurs, injustement méconnus, et à sa volonté de mieux faire connaître en France les cinéastes coréens, avait déjà formé le projet d'une Rétrospective Coréenne devant se dérouler au Centre Pompidou (20 octobre 1993 - 24 janvier 1994) et envoyé à Séoul ses deux exploratrices de choc, Mesdames Prune Engler et Sylvie Pras. Celles-ci avaient, à la fois pour mission d'opérer une sélection de films pour la rétrospective précitée et de choisir des oeuvres les plus représentatives de Bae Chang-Ho, premier invité de la Rochelle.

Durant leur séjour à Séoul, les deux cinéphiles eurent l'occasion de visionner un très grand nombre de films, aussi bien anciens que récents, et de découvrir ainsi les metteurs en scène coréens les plus renommés.

Parmi ceux-ci figure, sans nul doute, Lee Doo-Yong, dont un film *Le Chemin de Cheong-Song* avait déjà été projeté l'année dernière à la Rochelle, dans la section *Le monde tel qu'il est*, parallèlement à l'hommage rendu à Bae Chang-Ho évoqué précédemment.

L'actrice Won Mi-Kyoung et son partenaire Shin Il-Yong dans "Mulleya Mulleya", film couronné par une Médaille d'argent au 20e Festival International du Film de Chicago (1984).

Shin Seong-Il dans "Le fils aîné", le film préféré de Lee Doo-Yong, dans lequel le héros est écartelé entre ses devoirs envers sa famille et les contraintes de sa vie professionnelle.

Dans le cadre de leur mission exploratoire, Mesdames Pras et Engler furent, avant tout, attirées par la diversité de son oeuvre.

En effet, ce réalisateur (né à Séoul en 1942), entré en cinéma dans les années 60 après avoir abandonné des études d'économie, a tourné, à ce jour, une soixantaine de films. Ses premières oeuvres furent des mélodrames. Puis, vinrent dans les années 70 les films d'action, le marché asiatique étant à l'époque très demandeur de ce genre de productions. Après avoir fourbi ses armes dans le cinéma commercial, Lee Doo-Yong se lancera dans la création d'oeuvres plus ambitieuses ; il abordera ainsi des genres différents et réalisera notamment des films historiques, fantastiques, des drames psychologiques et des polars...

Le réalisateur connaîtra en Corée la consécration à partir de 1973, année où son film *Le général en uniforme rouge* remportera le Premier Prix du plus célèbre Festival coréen *Grand Bell Film Awards*. Lee Doo-Yong récidivera, en 1978, en décrochant la même distinction pour un autre film, *Le policier*, puis en 1983, en obtenant le Prix du meilleur réalisateur pour *Mulleya Mulleya*, oeuvre puissante traitant de la souffrance des femmes subissant, à l'époque de la dynastie Yi, les dures lois confucéennes.

Le cinéaste participera également en Corée à d'autres compétitions et sera notamment sacré meilleur réalisateur, en 1980, au *17e Festival Coréen du Film et du Théâtre*, pour *Pee-mak* et, en 1985, au *Festival Baeksang*, pour *Le mûrier*.

Ses films commenceront à être connus à l'étranger à partir des années 1980. En 1981, *Pee-mak*, évoquant la vengeance d'une femme meurtrie et le rituel de la mort sur fond de chamanisme, sera remarqué lors du 38e Festival du Film de Venise où il obtiendra le Prix ISDAR. D'autres films seront également présentés dans les festivals internationaux et notamment *Mulleya Mulleya* (projeté à Cannes et couronné par une médaille d'argent au 20e Festival de Chicago en 1984), *Le fils aîné* (Londres/1985), *Eunuque* (Berlin/1986) et *Le Chemin de Cheong-Song* (Moscou/1990 ; La Rochelle/1992).

L'œuvre de Lee Doo-Yong est, comme nous l'avons vu, caractérisée par une grande diversité. Cependant, quel que soit le sujet abordé, les films réalisés par le cinéaste (à l'exception des productions commerciales de ses débuts) reposent sur des situations et des personnages porteurs d'un élan vital hors du commun et suscitant une intense émotion. En d'autres termes, tout en évitant les pièges d'un sentimentalisme outrancier et les travers du mélodrame, Lee Doo-Yong maîtrise artistement le registre de l'émotion qui atteint, dans certains de ses films (comme par exemple *Le fils aîné*, son oeuvre préférée), un degré paroxysmique.

Un autre trait caractéristique de l'oeuvre de Lee Doo-Yong est, certainement, le regard aigu qu'il porte sur les conditions de vie et les souffrances des femmes coréennes soumises aux lois confucéennes qui furent, sous la dynastie Yi, particulièrement strictes et souvent inhumaines. En effet, les femmes, confrontées aux vicissitudes du destin dans une société rigide et oppressive, occupent, dans les films de Lee Doo-Yong (*Mulleya Mulleya, Pee-mak, Le mûrier...*) une large place.

Cette sensibilité si rare chez les cinéastes hommes a, semble-t-il, aussi séduit Mesdames Pras et Engler durant leur séjour à Séoul.

Lee Doo-Yong sera donc le réalisateur coréen auquel le Festival International du Film de la Rochelle rendra, cette année, hommage. Les six films que pourra découvrir le public rochelais, du 1er au 11 juillet (*Pee-mak, Mulleya Mulleya, Le mûrier (1), Le fils aîné, Eunu-*

que, Le chemin de Cheong-Song) font, sans nul doute, partie de ses meilleures réalisations ; ils ont d'ailleurs aussi été sélectionnés dans le cadre de la Rétrospective du Centre Pompidou qui se déroulera à Paris à partir du 20 octobre .

Enfin, le programme du 21e Festival de la Rochelle sera, cette année encore, placé sous le signe de l'éclectisme. Il comprendra, outre l'hommage à Lee Doo-Yong, deux Rétrospectives, l'une consacrée à Francesca Bertini, diva italienne du cinéma muet (1892-1985), l'autre au fameux réalisateur mexicain des années 40/50, Emilio Fernandez. Le Festival rendra également hommage, dans le cadre de cette édition 1993, à Michel Piccoli, ainsi qu'aux réalisateurs Jules Dassin (U.S.A.), Mohsen Makhmalbaf (Iran), Arturo Ripstein (Mexique), Alexandre Sokourov (Russie), Bertrand Van Effenterre (France), Imre Gyongyossy et Barna Kabay (Hongrie). D'autres événements seront aussi proposés aux cinéphiles : nuit blanche présentée en clôture avec des films de Corneau, Becker, Sautet, Truffaut et Chenal, projections de films pour enfants, projection dans la section "Le Monde tel qu'il est" de toute une série d'oeuvres inédites, etc...

Au total, quelque 120 films de tous horizons seront présentés cette année à la Rochelle, pour le plus grand bonheur des festivaliers.

Questions à Lee Doo-Yong

•: Si l'on estime que le cinéma coréen a commencé à exister dans les années 20 et vous à travailler dans les années 60, l'on peut dire que vous appartenez à la troisième génération.

Lee Doo-Yong

C'est exact. La deuxième était constituée essentiellement de Lee

Man-Hee et Kim Ki-Young. J'aimais beaucoup le premier personnellement et j'ai appris à aimer le second à travers ses films. Dans les années 60, j'ai débuté dans le genre "mélodrame" et ceci, pendant 4 ans. Ce travail ne me satisfaisait pas car j'avais l'impression de traduire de la littérature en cinéma. J'ai donc changé d'orientation, cela a donné **Cho-Bun, Pee-mak** et **Mulleya Mulleya.**

•: Du mélodrame, vous êtes donc passé au film historique.

Lee Doo-Yong

Je ne suis pas historien, mais ce qui m'intéressait, c'était de raconter la vie du peuple coréen. **Pee-mak** a eu un prix à Venise, mais il a été mal reçu et mal compris en Corée. J'ai voulu dire dans ces films l'histoire des gens qui n'apparaissait pas dans l'histoire officielle. J'ai voulu dire leurs souffrances multiples dues aux invasions diverses, à la colonisation japonaise, à la faim, et surtout, j'ai voulu dire la souffrance des femmes. J'estimais que c'était mon devoir de cinéaste de le faire.

•: Mais vous avez également tourné beaucoup de films d'action?

Lee Doo-Yong

C'est vrai. J'avais besoin d'argent et c'était la tendance générale à l'époque. Je me disais aussi que ça me permettrait de faire plus tard les films que j'aimais réellement.

•: Est-il vrai que, jusqu'à maintenant, ni les banques, ni la télévision ne sont intervenues dans le financement de vos films?

Lee Doo-Yong

Oui. Les producteurs ont du mal à monter les films, c'est pourquoi je réalisais aussi en vue d'exporter mes films d'action. J'en ai réalisé 20 en 4 ans, et quelques-uns ont été vendus à l'étranger.

•: A quels pays ?

Lee Doo-Yong

Hong Kong et l'Asie du Sud qui, dans les années 70, n'étaient pas encore très performants dans ce domaine. Mais les films d'action coréens étaient si violents à cette époque qu'ils ont perdu de leur popularité auprès des Coréens eux-mêmes et, de ce fait, mon audience a également baissé.

•: Parlez-nous de **Pee-mak**

Lee Doo-Yong

La coutume d'abandonner les mourants ou les malades contagieux dans une cabane retirée, appelée Pee-mak, surtout chez les classes dominantes, s'est perpétuée jusque dans les années 50. Dans ce film, je n'ai pas voulu spécialement parler du chamanisme, mais de la vengeance inouïe d'une jeune femme d'origine modeste contre ceux qui avaient tué son père. Elle symbolise à elle seule la résistance du peuple à ses oppresseurs. Les chamanes étaient les seuls à pouvoir passer facilement d'une classe à une autre, c'est pourquoi elle avait endossé ce personnage.

•: En ce qui concerne **Mulleya Mulleya**, à quelle époque avez-vous situé l'intrigue de ce film ?

Lee Doo-Yong

Au XVIIIe siècle, vers la fin de la période Chosŏn.

•: Ce film pose le problème d'une

contradiction terrible mise en place par la société, mais dont seule la femme est la victime.

Lee Doo-Yong

En apparence, ce système était très rigide et immobile. Il existait, en fait, des possibilités de le modifier, mais, elles n'étaient pas utilisées. Ce film tente d'exprimer ce sentiment, qu'ici, on appelle HAN, et qui est le point précis où la souffrance (individuelle ou collective) devient insupportable. Je ne sais pas si on peut comprendre cela à l'étranger. C'est l'histoire des femmes, pour diverses raisons, tout au long des siècles. Leur vie était régie par 7 commandements. Le manquement le plus grave était de ne pouvoir avoir de fils. Pour cette raison, elles pouvaient être chassées par n'importe quel membre de leur belle-famille. Elles n'avaient pas non plus le droit de se remarier après la mort de leur mari.

•: Vous avez beaucoup parlé des problèmes des femmes, mais dans **Eunuque**, vous abordez un problème typiquement masculin.

Lee Doo-Yong

C'est juste. Mais en fait, ce n'est pas un problème de sexe, mais de classe sociale. Les eunuques étaient recrutés chez les gens les plus pauvres. Ils étaient bercés dans l'illusion d'appartenir à la haute société, mais , ils n'étaient, en réalité, que des serviteurs comme les autres.

Parfois, les parents castraient eux-mêmes leur fils pour le vendre au palais. Dans un palais, on pouvait compter 200 à 300 eunuques. Ils constituaient la domesticité du harem.

•: Dans **Le fils aîné**, vous abordez le thème de la chute de la famille traditionnelle comme un effet de la croissance économique des années 80.

Lee Doo-Yong

C'est mon film préféré. Le processus auquel vous faites allusion n'est pas encore achevé. La famille coréenne était traditionnellement très étendue, mais c'est le fils aîné qui avait le rôle prédominant du lien avec les ancêtres.

En cas de décès des parents, il devait tout sacrifier au bien-être de sa famille dont il devenait responsable. Il n'existe pas de couverture sociale en Corée et si le fils aîné n'assume pas ses responsabilités, comme c'est de plus en plus le cas, les parents risquent de se retrouver très démunis à leurs vieux jours.

Je ne suis pas un défenseur de ce système, mais actuellement, nous naviguons à vue entre deux eaux. Je me demande vraiment comment la famille va évoluer. Il est inévitable que nous soyons influencés par l'occident, mais il nous faut beaucoup de temps pour assimiler cette influence. Sinon, les résultats seront tragiques. Notre société s'est beaucoup transformée, mais l'image des parents, surtout celle de la mère, n'a pas changé. Elle est toujours prête à tout donner pour sa famille. Nos mères ont toujours été très fortes, elles ont été un moteur du développement économique.

•: Avez-vous déjà eu des problèmes avec la censure?

Lee Doo-Yong

Oui. Beaucoup. Surtout sur **Le dernier témoin** en 79. Le film a dû subir une demi-heure de coupure. C'était une période très sombre pour tous les cinéastes.

•: Dans **Le chemin qui mène à Cheong-Song**, vous abordez un nouveau drame social.

Lee Doo-Yong

Oui. c'est un film proche, en un certain sens, du Fils aîné. J'ai lu un jour dans le journal qu'un homme avait été condamné 38 fois à la prison, à chaque fois pour des délits mineurs. Si une telle chose arrive, c'est une honte pour notre société, c'est parce qu'il n'existe, dans notre pays, aucune couverture sociale, aucun revenu minimum qui permette aux plus faibles de survivre. L'acteur qui joue dans ce film est un moine ; c'était sa première expérience de comédien. Je le connaissais depuis longtemps, j'avais toujours trouvé qu'il avait une tête de bagnard et j'avais du respect pour lui car c'est un homme qui a toujours vécu librement, sans se laisser, enfermer dans un temple. Il est peintre aussi. Quand je lui ai proposé le rôle, il a accepté en disant que cela l'aiderait à propager son idéal bouddhiste. Pour ce rôle, ce qui comptait le plus ce n'était pas la performance, mais l'atmosphère qui régnait autour du personnage.

•: Vous n'utilisez pas beaucoup de flash-backs généralement, mais il y en a deux dans ce film.

Lee Doo-Yong

En effet, j'ai dû montrer les causes de sa misère, ses conditions de vie, pour éclairer sa situation actuelle. Le sens du film est que ce personnage, peu attaché aux choses matérielles (à part la nécessité absolue du papier toilette) est au fond un homme libre. Il est arrivé au monde les mains nues et le quitte de la même façon.

•: Comment travaillez-vous actuellement ?

Lee Doo-Yong

Il y a 6 ans, j'ai monté ma société de production et suis ainsi devenu plus libre car je produis mes propres films. Il me faut en gros 5 mois entre la préparation, le tournage et le montage pour réaliser un film.

Texte de G. Arsenijevic. Interview réalisée à Séoul en novembre 1991 par Mme An-Cha Flubacher-Rhim.

Les peintures de genre de Kisan au musée Guimet

Par Ok-sung ANN-BARON
Chargée de Mission
au Musée National
des Arts Asiatiques Guimet

Deuxième partie

"Les Coréens se donnent mutuellement, lorsqu'il en est besoin, les secours les plus complets; ils se prêtent l'aide de leurs bras et de leurs instruments aratoires dans les besoins agricoles, font des dons aux victimes d'un incendie ou d'une inondation, enfin, concourent par des apports de toutes sortes aux pompes des mariages, fêtes, enterrements, etc.. Il résulte de tout ceci une très grande solidarité entre tous les Coréens, qui semblent former comme une seule et même famille". (*)

Charles-Louis Varat

Scènes de la vie artisanale et domestique

Kisan nous propose ici un thème entièrement original dans une scène représentant deux hommes qui comptent des rubans de sucre d'orge, ce qui n'avait jamais été traité par aucun peintre de genre. Cette friandise, presque disparue dans la Corée d'aujourd'hui, constitue l'un des principaux mets sucrés que les anciens Coréens servaient aux visiteurs venus présenter les voeux du Nouvel An.

Elle se prépare à base de fécule de céréales ou de pommes de terre, saccharifiée à l'aide de malt ou de ferment, puis épaissie. Chaque région était renommée pour une variété particulière et il en existait de nombreuses sortes : le sucre d'orge à base de maïs, de radis, de pommes de terre douces, ou encore préparé avec du faisan ou du poulet.

Lorsqu'était célébré un mariage il était de coutume qu'une jeune mariée apportât un grand coffre de sucres d'orge chez sa belle famille après être allée voir ses parents [1]. Il existait un jeu appelé "yŏtch'igi", pratiqué traditionnellement par les "dégustateurs": au moment de l'achat, chacun choisissait une baguette de sucre d'orge dans laquelle s'étaient glissées des bulles d'air. On cassait ces baguettes, et le gagnant était celui qui avait choisi celle dont les trous étaient les plus grands. Le perdant devait payer tous les sucres d'orge de ses amis.

Les ciseaux, dessinés sur la planche de travail, servaient aux marchands ambulants à couper les baguettes de sucre. Les colporteurs les utilisaient aussi comme instrument de musique, pour accompagner leurs chants destinés à attirer l'attention du chaland. Rappelons ici un extrait de leurs chants folkloriques :

Un gros sucre d'orge, c'est bon marché.
Les sucres d'orge, comme des grelots, et tellement bon marché.

Ils ont la couleur des plumes de loriot au vent du sud, en avril.
Ou sont comme la neige blanche dans le vent froid d'hiver.

Ils font le délice de la jeune veuve esseulée
L'orsqu'elle n'arrive pas à trouver le sommeil,
Les soirs de pluie,
Quand le coucou chante dans les fleurs de poirier.

Une autre pièce de Kisan présente également une scène rarement traitée par les autres artistes. Celle-ci est en couleur, contrairement à la précédente faite à l'encre de Chine. Elle représente deux femmes donnant des coups de pilon et portant des vêtements traditionnels coréens dont on ne voit aucun bouton (ce qui impressionna C. Varat).

Le pilon était indispensable pour préparer le gâteau de riz, "ttŏk", produit alimentaire de première nécessité, servi à l'occasion de fêtes d'anniversaire ou de cérémonies ancestrales. Il était également utilisé lors de la confection des boules de pâtes de haricots, matière première des ingrédients d'assaisonnement tels que la sauce de soja, la pâte de soja fermentée ou la pâte de soja fermentée au piment rouge. Le mortier, peint par Kisan, (nommé "chŏlgu" en coréen) servait aussi au pilage du piment rouge, de l'ail et du gingembre, au moment de la préparation du "kimch'i" et du "kimjang" (se conservant pendant plusieurs mois d'hiver).

Pour illustrer cette scène de broyage au mortier et faire revivre quelques moments de la vie de l'époque [2], rappelons une partie du poème, "Nongga wŏllyŏngga" (Chant des douze mois à la ferme) [3], composé quelques décennies avant la réalisation de la peinture de Kisan :

Voici le mois d'octobre, seuil de la saison d'hiver,
Saison de la première neige.
Tombent les feuilles des arbres,
S'élèvent les chants des cygnes.
Les travaux de plein air prennent fin,
Mais les besognes de la maison nous attendent.

Comptage des rubans de sucre d'orge

Le broyage des céréales au mortier

Avec les choux et radis récoltés,
Préparons le kimch'i hivernal.
Lavons-les avec soin à la rivière d'en face,
Assaisonnons-les et salons-les à point.

Piment rouge, ail, gingembre, poireau;
Kimch'i avec de la saumure, tranches de radis séchées et salées.
A côté des pots de terre s'alignent les petites jarres.
Sur le terrain ensoleillé, on bâtit une cabane de paille;
Enterrons les jarres protégées de paille.
Conservons bien les navets et les châtaignes,
Pour qu'ils ne soient pas gelés pendant l'hiver.

N'oublions pas maintenant de nettoyer
Les conduits de cheminée des chambres [4],
Et de boucher les fentes des murs.
Renouvelons les papiers des fenêtres,
Ainsi seront bouchés les trous de souris.
Avec les tiges de sorgho, renforçons la clôture,
Couvrons l'écurie d'une natte;
Lions les gerbes de cosses, entassons les bûches d'hiver.

Voyons les femmes de notre maison:
Vous avez cousu les vêtements pour l'hiver?
Préparons l'alcool et le gâteau de riz,
S'approche le jour de la cérémonie de la Descente divine.
Préparez les gâteaux de riz caramélisés au miel
Et les vermicelles de sarrasin.
On abat la vache et le cochon,
Les mets sont abondants et variés.

Une autre oeuvre de Kisan représente le lavage du linge au bord de la rivière, activité traditionnellement pratiquée par les femmes. L'une des femmes frotte son linge sur une pierre plate, l'autre donne des coups de battoir. L'introduction du savon en Corée remonte au 17e siècle [5]. Auparavant, les femmes utilisaient surtout une eau filtrée à travers de la cendre de paille ou de mûrier. On faisait bouillir les linges de coton et de soie avec cette eau. Les vêtements de soie exigeaient le blanchissage au soleil, qui se faisait souvent sur quelques jours.

Il est vrai que la préférence marquée que l'on avait, à l'époque, pour les costumes blancs ou clairs impliquait un lavage fréquent. Les tons des vêtements portés par les Coréens de l'ancien temps s'harmonisaient avec ceux de la céramique, utilisée dans leur vie de tous les jours; il s'agissait de la porcelaine blanche, "paekcha" ou de la porcelaine blanche recouverte de glaçures vert bleu clair (s'apparentant au jade), jaunes, ou d'un violet léger.

A l'inverse de certaines peintures sur le même thème, réalisées par Sin Yunbok, Kim Hongdo ou Kisan lui-même (par exemple celles de la collection du National Museet à Copenhague), les éléments de cette scène tendent vers une extrême simplification, la sobriété de l'oeuvre permettant d'y entrer tout à fait.

Voici maintenant une forge peinte uniquement à l'encre de Chine. Cette oeuvre s'épanouit dans le libre cours des traits tracés au pinceau sec, avec rapidité ("sokp'il"), ce qui lui donne une valeur qui dépasse toutes les autres pièces exécutées en couleur.

On y voit un forgeron attisant le feu avec un soufflet. Trois autres artisans forgent, quant à eux, un outil tranchant sur l'enclume, l'un tenant l'outil avec des pinces, les deux autres donnant des coups de marteaux.

Tandis que la scène des forgerons, peinte par Kisan et conservée à la British Library, montre que son auteur est resté prisonnier de ses outils, il parvient ici à atteindre une totale liberté dans le modelage des formes.

Scènes de supplices

Abordons maintenant une série de peintures portant sur les supplices du temps de la dynastie des Yi.

Parmi les oeuvres de Kisan appartenant au Musée Guimet, deux scènes sont consacrées au supplice du bâton, peine la plus légère à l'époque. Dans chaque pièce, un homme, les bras et les jambes attachés sur un chevalet se fait fouetter par un petit fonctionnaire, entouré de ses collègues portant chapeau et costume militaire (sans manche et à pan arrière ouvert). Selon la gravité de la peine, le nombre de coups de bâton variait entre 10 et 100. Plusieurs documents précisent que cette peine, sévère (instituée sous le règne du roi Yŏngjo au XVIIIe siècle et qui n'existait pas en Chine) [6], entraînait parfois la mort.

Dans une autre pièce intitulée "choein hoesihanŭn moyang" (scène de la peine ambulante), un fonctionnaire, en tapant sur le tambour attaché sur le dos d'un criminel, le fait déambuler dans la rue pour provoquer la moquerie du public. Un autre homme les suit en arborant un drapeau militaire "yŏnggi", sur lequel figure la lettre "yŏng" (code militaire).

Deux autres scènes représentent l'exil. Dans la première (représentée ici), un homme tenant à la main une longue pipe marche en s'appuyant sur un bâton et un autre

Lavage du linge dans la rivière

Les forgerons

porte une cangue et un balluchon sur son dos [7]. Il n'y figure aucun fonctionnaire militaire comme ceux que nous venons de voir, car cette peine était appliquée aux gens d'une certaine classe. En réalité, la personne qui porte la cangue n'est probablement pas un exilé, mais plutôt un porteur, l'exilé étant, sans doute, l'homme fumant la pipe, qui marche à côté de lui. On peut le supposer, car cela se produisait assez fréquemment. Il nous semble intéressant de citer ici quelques articles indiquant dans quels cas on envoyait, à l'époque, un homme en exil [8] : passage par-dessus un mur du palais, commerce clandestin de ginseng, falsification de la lettre du premier ministre, abattage de pins dans la capitale, injure aux ancêtres, célébration du culte chaman à l'intérieur du palais, et observation rapprochée et à cheval du palanquin royal.

Une autre scène de Kisan représente la peine de la décapitation, la peine la plus lourde car il existait d'autres types d'exécution, notamment la pendaison, l'écartèlement et l'asphyxie [9]. Un petit billot était glissé sous le cou du condamné. Quelquefois, les corps décapités étaient laissés sur le lieu de l'exécution pour servir d'exemple durant trois jours, au bout desquels les parents avaient le droit de les inhumer, d'après le rapport de Varat en 1888.

Les criminels devant subir une peine plus lourde que la bastonnade, étaient emprisonnés, comme ces deux hommes pris dans une cangue, représentés dans une scène intitulée "kollyang ch'aeun choein". Dès la détention, on infligeait aux prisonniers des supplices de tous genres. La collection du Musée Guimet compte cinq scènes de supplices dépeintes par Kisan. Trois de ces oeuvres sont présentées ici. On fait faire la "danse de la grue" à un criminel suspendu en l'air en lui donnant des coups de bâton. Ailleurs, un homme se balance sur une planche de bois posée sur les cuisses d'un criminel assis à l'occidentale, les bras attachés derrière son dos. Une autre scène représente un condamné agenouillé sur des fragments de tuile et recevant des coups de fouet. Ailleurs, un fonctionnaire introduit

La peine du bâton

La peine de la mise en scène publique

Départ pour l'exil

Scène de la décapitation

des bouts de corde, que l'on faisait brûler, entre les doigts de pied d'un condamné (supplice nommé p'orak) dont les mouvements étaient bloqués par un bâton inséré entre son dos et ses bras attachés. La dernière torture consistait à "courber" les os des jambes du supplicié avec des bâtons introduits entre ses deux jambes attachées. Tous ces supplices dont le but était de faire avouer les prisonniers, n'étaient pas toujours codifiés et donnaient souvent lieu à des abus.

Ces cruautés doivent, cependant, être remises dans le contexte de l'époque et il faut toujours tenir compte, à la fois des coutumes anciennes et de la gravité de la crise pesant sur la société coréenne du XIX^{e} siècle qui vit naître Kisan. Un recueil de jurisprudence intitulé "Yullye yoram" (abrégé des articles de loi), pris comme référence essentielle pour les fonctionnaires juridiques, proposait de nombreuses données permettant d'analyser les catégories de crimes [10]. (Ce recueil édité au début du XIX^{e} siècle porte le n°12408 de Kyujanggak Archives).

La sévérité de la peine et du châtiment était profondément liée aux particularités sociales de l'époque: effondrement de la hiérarchie des classes sociales, émeutes de la couche paysanne qui vivait dans une extrême pauvreté [11]... Le relâchement de la discipline officielle et le désordre du système des impôts aggravaient encore l'appauvrissement des gens du peuple; les paysans, en particulier, subissaient de façon constante les sinistres naturels. Témoin de l'époque, Varat nous rapporte combien ces paysans coréens étaient terrifiés par toutes sortes d'impositions contradictoires et inattendues. Kisan vécut ainsi une période profondément marquée par des émeutes sanglantes provoquées par des gens du peuple, qui revendiquaient la dissolution des structures sociales fondées sur une hiérarchie trop rigide.

Discernons maintenant quelques éléments qui distinguent l'artiste Kisan des autres peintres. Il porte essentiellement son intérêt sur les scènes d'artisanat et celles d'agriculture. Il est vrai qu'il perpétue, ce faisant, une tradition coréenne dans la peinture de genre, formulée au XV^{e} et XVI^{e} siècles sous l'influence chinoise [12]: scènes de culture et de tissage (gengzhitu) et scènes dites "de protection contre la vie oisive (wuyitu)".

Ce type de peinture de genre, qui avait pour but l'instruction morale, évoluait en Corée parallèlement à la peinture de genre où figuraient les personnages de la cour royale et les grands dignitaires. Le XVIII^{e} siècle a connu une innovation grâce à la création d'oeuvres exprimant le sentiment d'une harmonie heureuse entre les aristocrates et les gens du peuple, comme en témoignent les peintures de Kim Hongdo, Sin Yunbok et Kim Tŭksin. Par contre, Kisan, lui, en rejetant la coexistence de personnages de deux classes opposées, se spécialise dans la vie des hommes de classe inférieure, ce qui explique sa forte volonté d'émancipation morale et sociale. Ses oeuvres dénotent une prise de conscience du désordre et des soubresauts de la société de l'époque, prise de conscience qui se traduit par la représentation de visages figés, tendus et de regards méfiants.

Dans son art, l'absence des éléments paysagistes est très caractéristique. Le paysage, les arbres et les plantes [13], qui peuvent suggérer des saisons, sont plutôt inutiles pour lui qui veut "aller à l'essentiel", c'est-à-dire exprimer avec intensité les tourments de l'individu au sein d'une société bouleversée. Ce point le différencie fondamentalement des autres artistes, Yi Hanch'ŏl, Paek Ŭnho et Yu Suk. Il bannit aussi toute illustration spatiale et n'introduit dans ses oeuvres, ni l'horizon, ni les objets évoquant la terre et la nature, la cour de la maison ou le sol de la pièce de celle-ci. Quelques figures humaines, seules, simplifiées, en mouvement, forment l'essentiel de sa thématique.

On peut dire que l'art de Kisan se tourne principalement vers les scènes exprimant une solitude mélancolique et que l'absence de la "nature" semble être, dans cette optique, le procédé le plus adéquat pour accentuer la tension de la représentation de ses figures.

Il ne put, en fait, jamais s'assimiler aux groupes de peintres qui travaillaient dans l'esprit de la peinture de paysage du style de la dynastie des Qing, Hŏ Yu, Chŏn Ki et Chang Sŭngŏp par exemple, et perpétuaient la tradition de l'art de Kim Chŏnghŭi. Il se distingue encore d'autres peintres de genre, comme Kim Hongdo, Sin Yunbok et Kim Tŭksin. En effet, si ces derniers accueillaient, avec un certain lyrisme romantique, l'atmosphère de la nature, la ville, et la société qui les environnaient [14], Kisan, lui, portait un regard acide sur cette même ville, ses habitants et son climat.

Les figures humaines dans les oeuvres de Kim Hongdo, Sin Yunbok et Kim Tŭksin, tendent plutôt à s'ouvrir vers l'espace et le climat

Les prisonniers pris dans une cangue

Scène de la brûlure des doigts de pied

Peine de la courbure des tibias

Supplice de la "danse de grue"

qui les environnent. Par contre, chez Kisan, les personnages semblent refuser de communiquer avec l'espace et le monde extérieur. Si l'art de Kisan s'inscrit dans un certain "réalisme expressif", on peut dire que la peinture des autres baigne dans un certain "réalisme naturaliste".

Quant à l'usage de l'encre et du pinceau, les traitements des costumes sont caractérisés par une application de doubles traits de contour, ce qui est propre à Kisan. Dans les oeuvres réalisées à l'encre de Chine, sans couleur, les lignes noires habilement appliquées au pinceau sec, "kŏnp'il", cernent les figures humaines ou d'autres objets, et sont doublées par d'autres, tracées, elles, à l'encre plus claire. Dans les feuillets en couleur, les contours noirs sont doublés d'autres en couleur, identiques mais plus denses et sombres, dans le ton des vêtements. Cette technique nous attire par une transparence saisissante. L'aspect transparent est mis en évidence et rendu plus intense par l'utilisation du blanc opaque décrivant les pantalons.

Le choix des couleurs des costumes, ainsi que la combinaison de diverses couleurs, évoquent une tonalité typiquement coréenne, plus subtilement que chez d'autres artistes de la peinture de genre de Corée.

L'art de Kisan, devenu objet d'intérêt et d'étude un siècle après sa disparition, commence à témoigner de sa valeur historique et anthropologique, non sans présenter, de surcroît, un intérêt artistique, en rapport avec la tradition de la peinture de genre coréenne. En effet, sa façon de peindre, qui ne s'insère dans aucune des formes existantes de la peinture orientale, reste pourtant un précieux exemple car elle a cristallisé à elle seule une tradition dans la peinture de genre coréenne, à la veille de l'introduction de l'art occidental.

Si Kisan est un artiste qui a peint les dernières tresses qui se dressent comme une corne au sommet de la tête (sangt'u) et les dernières tresses longues de garçons, Varat est, lui, le premier Français et le dernier qui les a vues et découvertes, puisque quelques années après son voyage survint la Réforme de l'année de "Kabo" qui les supprima.

Fin.

Notes

(*) Cf. Voyage en Corée III in *Le Tour du Monde*, Paris, 21 mai 1892, p. 322.

(1) Cho Chaesŏn, "Yŏt" (Sucre d'orge) in *Han'guk minjok munhwa taebaekkwa sajŏn* (Grande encyclopédie de la civilisation du peuple coréen), Séoul, 1990, p. 464.

(2) Pour des références photographiques évoquant les coutumes de la vie aux dernières années du 18e et aux toutes premières années du 19e siècle, citons *Frontières d'Asie*, Texte de Kenneth White, Photographies du fonds Louis Marin, présentées par Jérôme Ghesquière, Paris, 1990; Cho P'ungyŏn, *Chosŏn sidae: saenghwalgwa p'ungsok* (époque Chosŏn: vie et coutume), Séoul, 1988 : Kim Wŏnmo, Chŏng Sŏnggil, *Paengnyŏnjŏnŭi Han'guk (1871-1910)* (Corée il y a 100 ans), Séoul, 1986.

(3) Ce poème est de Chŏng Hagyu, l'un des fils de Chŏng Yagyong, grand savant néo-confucéen (1762-1836).

(4) Francis Macouin, "Aux origines de l'hypocauste coréen" *(ondol)* in *Arts Asiatiques*, vol. 42, Paris, 1987.

(5) *Han'guk minsok taegwan* (Aperçu complet du folklore coréen), vol. II, Séoul, 1980, p. 381.

(6) Pak Pyŏngho, "Hyŏngbŏl" (Peines et châtiments) in *Han'guk minjok munhwa taepaekkwa sajŏn* (Grande encyclopédie de la civilisation du peuple coréen), Séoul, p. 816.

(7) Cet instrument de détention s'appelle "k'al".

(8) Pak Pyŏngho, *Han'gugŭi chŏnt'ong sahoewa pŏp* (Société traditionnelle de la Corée et la loi), Séoul, 1985, p. 301-302.

(9) Marc Orange, "Peines et châtiments" in *Culture Coréenne*, Paris, 1982, p. 3.

(10) Cho Kwang, "Sibgusegi millanŭi sahoejŏk paegyŏng" (Contexte social des révoltes populaires au XIXe siècle) in *Sibgusegi Han'guk chŏnt'ong sahoeŭi pyŏnmowa minjungŭisik* (Transformation de la société traditionnelle et apparition de la conscience de masse en Corée au XIXe siècle), Séoul, 1982, p. 218-233.

(11) Li Ogg, *La Corée des origines à nos jours*, Paris, 1989, p. 316.

(12) An Hwijun, "Han'guk p'ungsokhwaŭi paldal" (Développement de la peinture de genre en Corée) in *Han'guk hoehwaŭi chŏnt'ong* (Tradition de la peinture coréenne), Séoul, 1989, p. 327-331.

(13) Au Japon, la peinture de genre a trouvé son épanouissement lors de sa première période (17e et 18e siècles) dans la peinture de personnage (l'ukiyo-é). Puis, à partir de la fin du 18e siècle, elle se tourna vers la peinture de paysage, comme l'indique François Berthier dans son article intitulé "Van Gogh et le Japon", in *Encyclopédie permanente Japon*, Arts, Q42/1, Juillet-Décembre 1979-1980, p. 4. Par contre, en Corée, le genre analogue a suivi un cheminement très différent. La peinture des paysages se transforma en peinture de genre par l'importance de la place donnée aux personnages. A la fin des 18e et 19e siècles, les éléments paysagistes ont disparu de la peinture de genre pour ne laisser que des personnages.

(14) André Fabre, *La grande histoire de la Corée*, Paris, 1988, p. 312-313.

- L'auteur tient à remercier ici Pierre Cambon de lui avoir fourni quelques références.

"A la découverte des auteurs coréens"

Le lys sauvage et l'étoile

Conte coréen de MA Hae-Song

MA Hae-Song *fait, sans nul doute, partie des grands "inventeurs" coréens d'histoires pour enfants. Il est né en 1905 à Kae Sung, et a suivi, pendant quelques années, ses études secondaires à Séoul, à l'Ecole Bo Sung Ko Bo avant de partir pour le Japon où il entamera, à partir de 1920, une formation universitaire (études artistiques) tout en commençant à s'intéresser au théâtre. C'est là qu'il fondera la troupe Dong Woo Hoe composée d'étudiants coréens résidant à Tokyo. Il commencera parallèlement à écrire des oeuvres pour enfants, à partir de 1923, et publiera notamment, dans la revue "L'enfant",* Le cadeau de la mère *et* Le lys sauvage et l'étoile, *l'un de ses premiers contes que nous publions ci-dessous. En 1924, MA Hae-Song sera l'un des fondateurs du cercle Saek Dong Hoe, contribuant à la promotion de la littérature pour enfants. Dans la foulée, après avoir achevé ses études universitaires, il entrera à la revue littéraire "Mun Yae Tchoun Tchou" dont il deviendra, un peu plus tard, le Rédacteur en Chef, puis fondera lui-même, en 1930, la revue "Le Japon moderne".*

Après la libération de la Corée, en 1945, l'auteur reviendra dans son pays et y deviendra Directeur de l'Institut de Recherche de la Culture Coréenne. Il participera ensuite à la guerre de Corée (1950-1953) dans le corps des écrivains, cette expérience lui inspirant un recueil d'essais qui paraîtra sous le titre La poussière de guerre et la vie. *MA Hae-Song a publié, en Corée, de très nombreux contes et plusieurs recueils dont* Le lapin et le singe, Le toutou voyageur.., *et ses oeuvres ont été couronnées par de nombreux prix et récompenses : 6e Prix littéraire "Ja Yu Moon Hak" (1957), Prix "Komawoushin Sonsaengnim Sang" (1964) etc... Ses premiers contes, exprimant surtout l'amour du beau et valorisant la pureté des sentiments, seront marqués par une volonté profonde d'édifier la jeunesse. Puis, son oeuvre deviendra, peu à peu, plus satirique, les travers de la nature humaine et de la société de son époque y étant souvent tournés en dérision. Décédé en 1966, l'écrivain est considéré aujourd'hui, en Corée, comme l'une des grandes figures de la littérature pour enfants.*

Dans un pays chaud des régions u sud, où il n'y avait pas un village habité, au bord de la mer il n'y avait rien sinon une immense étendue de sable, sans la moindre trace d'homme ou d'animal.

Comme il n'y avait pas une seule colline dans le voisinage de la mer, il n'y avait pas un arbre, et jamais on n'entendait un oiseau chanter. Il n'y avait même pas un brin d'herbe.

Il n'y avait que l'immense plage de sable tout blanc et la mer toute bleue qui s'étendaient à perte de vue.

On n'entendait aucun bruit en dehors du souffle du vent qui passait parfois et du bruit de l'eau de mer.

Mais, un jour, sur cette plage si

triste et si silencieuse, il se passa quelque chose d'étonnant.

Abrité par une pierre noire grosse comme le poing, qui avait été apportée sur la plage par la marée, un brin d'herbe, tout petit mais très joli, commença à sortir du sable. Une seule feuille; une toute petite herbe...

Elle grandit; elle eut bientôt deux feuilles, puis trois... Il poussa une tige d'où sortit une très belle fleur rouge.

Puis, il apparut une fleur bleue, une fleur jaune, une fleur blanche. Pour finir, il y eut des fleurs de toutes les couleurs. Cette plante couverte de fleurs de toutes les couleurs, toute droite entre la mer toute bleue et la plage de sable tout blanc, c'était un lys sauvage dont la beauté était incomparable.

La fleur la plus belle
Du monde entier,
C'est quelle fleur?
Une fleur de quel pays?
C'est le lys sauvage
Avec ses fleurs de toutes les couleurs,
Qui pousse à côté d'une pierre noire
Au bord de la mer, loin, dans le sud.

Le lys sauvage chantait cela chaque jour, espérant que quelqu'un viendrait lui tenir compagnie.

Hélas! sur cette plage où il n'y avait rien que la mer, l'étendue de sable et le souffle du vent, il n'y avait personne pour devenir son compagnon.

Le lys sauvage eut beau attendre des jours et des jours, personne ne se présenta.

- Hélas! gémissait-il, il n'y a personne pour m'aimer, alors que je suis si joli!

Il se mit à pleurer.

Cependant, le matin, quand le soleil s'élevait au-dessus de la mer, du côté de l'est, il se disait :
- Aujourd'hui, il va certainement venir quelqu'un.

Il se faisait encore plus beau et chantait d'une voix encore plus belle que jamais.

Mais personne n'apparaissait jusqu'au moment où le soleil se couchait à l'ouest. De grosses larmes apparaissaient alors dans les yeux du lys sauvage.

- Encore personne aujourd'hui, et le soleil se couche, soupirait-il.
Alors, il attendait le lendemain.

Le lendemain, au lever du soleil, il répétait :
- Aujourd'hui, j'en suis certain, il va venir quelqu'un.

Pendant des jours et des jours, le lys ne cessa de chanter et d'attendre, mais personne ne vint lui tenir compagnie.
Il finit par éclater en sanglots.

Cependant, si étonnant que ce soit, le bruit de ses sanglots arriva jusqu'aux oreilles de la petite étoile qui s'allume la première dans le ciel, au sud, quand la nuit tombe.

L'étoile fut très surprise d'entendre ces sanglots.

- Qui pleure donc d'une façon si triste? Il faut que j'aille le consoler. Elle ne prit même pas la précaution d'avertir le roi du royaume des étoiles qu'elle partait, et elle se dirigea vers l'endroit d'où venait le bruit.
Comme elle n'avait pas imaginé que le lys sauvage pouvait pleurer ainsi tout seul, le petite étoile resta un bon moment à le regarder, comme fascinée.

Puis, elle s'approcha derrière le lys sauvage.
- Mais pourquoi pleures-tu? demanda-t-elle en lui tapant sur l'épaule.

Le lys sauvage fut très surpris. Et, quand il se retourna, il fut très étonné de découvrir une belle étoile.

Fou de joie, il se mit à faire des bonds de tous les côtés.
- Jolie étoile! Jolie! cria-t-il.

L'étoile avait l'intention de repartir après l'avoir consolé un moment, mais prise par sa beauté et son charme, elle désira rester plus longtemps avec lui.

Elle en oublia tout le reste.

Ils parlèrent beaucoup, ils coururent, ils chantèrent et jouèrent à cache-cache sans se rendre compte que la nuit avançait.

Bientôt, ce fut l'aube et c'est alors que la petite étoile se rendit compte de la réalité. Elle poussa un grand cri.
- Il faut que je parte tout de suite. Je vais revenir la nuit prochaine, dit-elle; ne pleure pas, attends-moi. Entendu?

Elle voulut partir, mais le lys sauvage saisit le pan de son vêtement et, tout en larmes, il refusa de la laisser partir.

- Il faut que je parte immédiatement. Si je tarde encore un peu, on va fermer la porte du ciel et je

ne vais pas pouvoir entrer. Je te promets, je vais revenir la nuit prochaine.

Elle repartit donc pour le ciel, et le lys sauvage fut bien obligé d'attendre la nuit.

L'étoile, elle aussi, attendait la nuit avec impatience.

La nuit venue, elle s'empressa de redescendre au bord de la mer sans en dire un mot au roi du ciel, ni à personne.

C'est ainsi que, toutes les nuits, le lys sauvage et la petite étoile se rencontrèrent et passèrent de bons moments.

Un jour, il se mit à faire un vent froid qui transportait des nuages de sable blanc et agitait l'eau de la mer. Le lys sauvage tomba malade.

Les jolies fleurs se flétrirent et, sous la souffrance, elles laissèrent pencher leur tête.

La petite étoile se fit beaucoup de souci et soigna le lys.

Elle le prenait dans ses bras pour le réchauffer, elle lui mettait la main sur le front pour voir s'il avait beaucoup de fièvre. Elle se mit à pleurer.

- Jolie étoile, dit en pleurant le lys, partez vite. Si jamais vous étiez en retard! Revenez cette nuit.

Quand la petite étoile revint à elle, en effet, il était déjà très tard. Mais comment pouvait-elle se permettre de partir en abandonnant le lys malade, tout seul.

- Ne vous faites pas de souci pour moi; partez tout de suite, insistait le lys.

- Alors, à cette nuit.

Et l'étoile remonta vers le ciel en se demandant si la porte du ciel ne serait pas fermée. Hélas! il était déjà trop tard. La porte était verrouillée.

- Comment faire?

Ne sachant plus que faire, la petite étoile appela le gardien plusieurs fois. Personne ne répondit.

Il n'y avait plus d'autre moyen; la petite étoile recula, elle prit son élan et, en mobilisant toutes ses forces, elle finit par réussir à passer pardessus le mur qui était très haut.

Le roi du ciel savait déjà que, chaque nuit, la petite étoile allait quelque part. Cette fois, c'était sérieux! Il la fit appeler.

- Va-t-en d'ici! cria-t-il en roulant de gros yeux. La petite étoile tremblait de peur.

- Je vous demande pardon. Je vous promets de ne plus jamais partir.

Elle avait à peine quitté le roi qu'elle repensa au lys sauvage qui allait avoir tant de peine, tout seul. Elle en fut très triste.

Cette nuit-là, le lys sauvage attendit la petite étoile très très longtemps.

Elle ne vint pas.

La maladie du lys devint de plus en plus grave.

Ses fleurs étaient flétries, son corps se desséchait. Un vent violent venu d'on ne sait où vint l'arracher de la pierre noire à laquelle il s'était accroché et le jeta à la mer.

Toutes les nuits, la petite étoile pleurait en pensant à lui.

Elle avait tellement envie d'aller voir une fois ce qui se passait au bord de la mer.

Elle aurait tant voulu pleurer à grands cris, mais c'était impossible; il y avait le roi du ciel et les autres étoiles qui auraient pu l'entendre. Cependant, elle ne pouvait rien contre les larmes qui ne tarissaient plus.

Même ces pleurs solitaires finirent par attirer la colère du roi du ciel. Un jour, il s'adressa à la petite étoile.

- Depuis un certain temps, dit-il, tu pleures à longueur de nuit et tu as perdu ta clarté. Une étoile qui n'est pas lumineuse, c'est inutile. Tu vas t'en aller immédiatement!

Il criait très fort. Il saisit la petite étoile et la jeta au-dehors du ciel.

Chassée du ciel, elle s'évanouit et tomba sans fin.

Il se passa quelque chose d'étonnant: elle tomba dans la mer, à l'endroit où le vent avait emporté le lys sauvage.

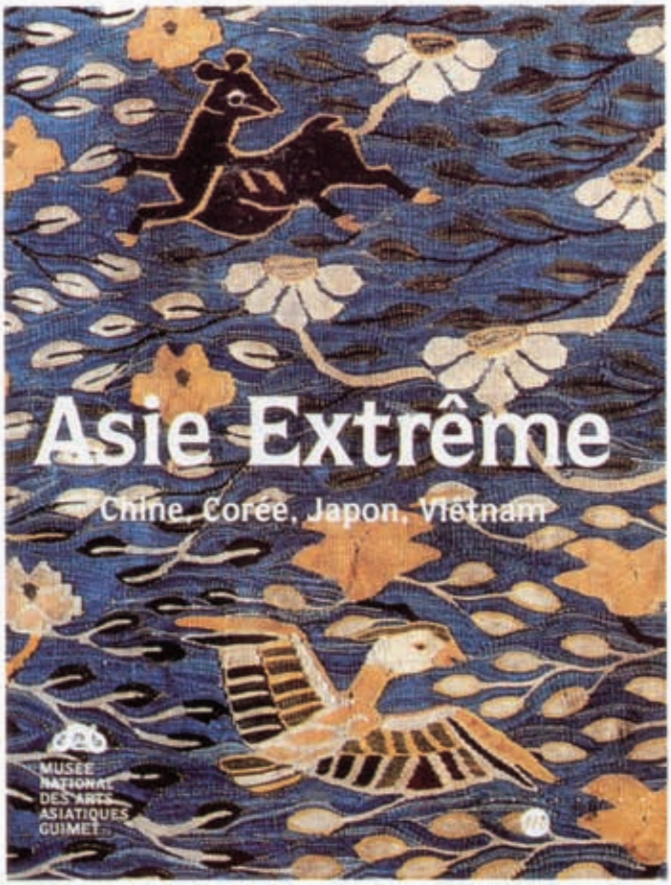
Depuis ce temps-là, chaque année un joli lys sauvage fleurit au bord de la mer.

La mer, vous l'avez déjà bien regardée?

Plus elle est profonde, plus l'eau est claire.

Pourquoi?

C'est parce que, maintenant encore, la petite étoile a retrouvé sa belle clarté et brille sous l'eau.



Vient de paraître aux Éditions de la Réunion des Musées Nationaux

Jamais encore les riches collections d'oeuvres de Chine, de Corée, du Japon et du Viêtnam, conservées au Musée National des Arts Asiatiques Guimet, n'avaient été présentées dans un ouvrage général: destiné aux amoureux de l'Asie, très bien illustré, *Asie Extrême* vient ainsi combler une importante lacune.

Un tel livre ne saurait donner une vision complète d'un des ensembles d'arts asiatiques les plus riches du monde. Aussi l'auteur, reprenant la théorie d'un philosophe du début de notre ère qui voyait l'histoire de l'homme selon des âges successifs: âge du jade, âge du bronze, âge du fer, a-t-il prolongé cette intuition jusqu'aux temps modernes. La Chine qui est tout à la fois le coeur, la source et le centre de l'Asie Orientale, est présentée en sept chapitres. A chacun d'eux correspond un matériau: jade, bronze, soie, temps des icônes, temps des pinceaux habiles, temps des arts de la terre et du feu, temps modernes. Siècle après siècle, par métamorphoses successives, on voit les artistes chinois renouveler leur langage tout en changeant de matériau.

La Corée, le Pays du Matin Calme, se distingue de la Chine en s'appuyant sur l'art des steppes. Elle propose un message à la fois plus simple et plus naturel où l'homme trouve sa pleine mesure au milieu d'une nature sereine...

Le Japon présenté en trois chapitres : la voie antique, la voie bouddhique, la voie laïque, reste sans doute l'aire de civilisation la plus éloignée des concepts chinois. Sa situation insulaire pourrait expliquer cet isolement relatif; toutefois l'écriture et le bouddhisme le rattachent à l'Empire du Milieu.

Le Viêtnam, Pays des Monts et des Eaux, est une cordillère baignée par l'Océan, jouissant d'un climat tropical. Au point de rencontre de courants venant de la Chine et de l'Inde, les arts de ce pays reflètent cette dualité : tambours en bronze de l'époque archaïque, statuaire bouddhique, porcelaine. Ce chapitre est rédigé par Hélène Fromentin, chargée de mission au musée Guimet.

Vade-mecum pour le visiteur, l'étudiant ou le voyageur, Asie Extrême est un ouvrage de synthèse. Il offre un panorama historique et culturel de l'une des zones les plus importantes de ce globe.

Conservateur en chef du patrimoine, Jean-Paul DESROCHES a achevé sa formation universitaire à Pékin en 1973-1974 et à Kyôto en 1979-1980. Nommé au Musée Guimet en 1977, il a organisé une dizaine d'expositions tant en France qu'à l'étranger. Titulaire de la chaire des arts d'Extrême Orient à l'Ecole du Louvre, il enseigne depuis quinze ans.

Album illustré, 208 pages, 148 ill. coul. et 48 ill. N/B format 20 x 26, prix 280F. Disponible en librairie

Le Centre Culturel Coréen

Le Centre Culturel Coréen, service culturel de l'Ambassade de la République de Corée, a été crée il y a treize ans.

Sa vocation est de mieux faire connaître la culture coréenne au peuple français et de promouvoir et développer les échanges culturels entre la Corée et la France.

Toutes les activités organisées par le Centre, dans le cadre de cette mission, sont gratuites.

Le Centre Culturel Coréen

- Organise notamment, dans ses locaux, des expositions, des concerts, des conférences et des projections de films coréens documentaires ou de fiction.
- Propose des cours de langue coréenne à tous ceux qui désirent s'y initier.
- Dispose d'une bibliothèque où l'on peut consulter ou emprunter des ouvrages concernant la Corée.
- Edite la revue "Culture Coréenne", dans laquelle sont publiés des articles abordant différents domaines culturels : littérature, arts, traditions, etc...
- Contribue à l'organisation, en France, d'expositions et de diverses manifestations culturelles présentant des artistes coréens.
- Prête, aux établissements culturels français, des expositions itinérantes, ainsi que des films concernant la culture et la civilisation de la Corée.

Centre Culturel Coréen
2, avenue d'Iéna
75116 PARIS
Métro Iéna
Ouvert du lundi au vendredi de 9h 30 à 18h
Tél. : 47.20.84.15 - 47.20.83.86

Nos dernières manifestations culturelles

(Photo du haut) Récital de piano de CHUN KYUNG-WHA - 8 juin 1993 -
(Photo du bas) Vernissage de l'exposition de photographie "LE CORPS (Métaphographie) - 23 juin 1993 -

Ambassade de Corée
Centre Culturel Coréen
2, avenue d'Iéna - 75116 PARIS
Tél. : 47.20.84.15 - 47.20.83.86